Diss. Freiburg i/Br.

1912

M. Pulver

ROMANTISCHE IRONIE

UND

ROMANTISCHE KOMÖDIE

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER ALBERT-LUDWIGS-UNIVERSITÄT

ZU

FREIBURG IM BREISGAU

VORGELEGT VON

MAX PULVER

AUS BERN

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

ST. GALLEN

BUCHDRUCKEREI ZOLLIKOFER & CIE.

1912

Tag der mündlichen Prüfung:
17. November 1911.

Referent:
Professor *Philipp Witkop*.

▽

Inhalt.

Seite

Zur Entstehung der romantischen Ironie 1
Ironie als Wertmaßstab 4
Friedrich Schlegels Erlebnis und die Komödie 5
Ludwig Tieck 10
Clemens Brentano 25
Die Ausgänge 32

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545315_0131

Romantische Ironie und romantische Komödie.

Zur Entstehung der romantischen Ironie.

Die romantische Ironie ist als Zeitstimmung zu betrachten. Kants kopernikanische Tat hatte für eine Atmosphäre Raum geschaffen, in deren Helle Schillers „Vernunftgefühle", Fichtes Analyse der vorbewussten Intellektualfunktionen liegen. In der silberigen Durchsichtigkeit dieses geistigen Elementes wurde für beide das intellektuelle und moralische Wertleben Gegenstand der Reflexion. Fichtes intellektuelle Anschauung hob und verselbständigte die Abstraktionskraft und bot mit ihrem Denken des Denkens, mit ihrem äussersten logischen Formalismus einen Antrieb und Reiz für den ästhetischen. In der ersten metaphysischen Fassung der Wissenschaftslehre verlieh die Ungeschiedenheit des absoluten und des formalen Ich der intellektuellen Anschauung zudem den ganzen Reichtum des emanatistisch gebildeten Begriffs, der die Wirklichkeit aus sich entlässt. Hat Fichte hier in seinem dritten Grundsatz die kantische Antinomienlehre zur dialektischen Methode fortgebildet und so die Bewegungsform des hegelschen Kosmos angedeutet, so kämpft Friedrich Schlegel zur selben Zeit mit einer Gliederung der Werttotalität als Inhalt. An der Entwicklung der alten Poesie liest er das zyklische Bedürfnis seines eigenen Geistes ab, und wie sich die Antike rund und vollendet vor seinen Blicken hebt, empfindet er zum erstenmal den Genuss des schöpferischen ironischen Erlebens. Ironie ist ihm das Glück des Schaffenden, der sich gegenständlich geworden ist, der sein Werk aus sich entlassen, objektiviert, vor sich hingestellt hat; sie ist ein ewiges Verhalten des Menschen und nicht mit der ästhetischen Kategorie identisch, welche lediglich ein heteronomes Verhältnis des Produzierenden seinem Produkt gegenüber bedeutet. Ironie ist das Vermögen des sittlichen Künstlers, im allgemeinen individuell zu sein, Gott als Individuum zu verstehen. Friedrich Schlegel glaubt an die Wirklichkeit seiner Ideale; die Vernunft bringt es weiter als zu

unkräftigen regulativen Prinzipien. In der Gestalt, im Kunstwerk konkretisiert sich der Begriff. Wir wollen im Folgenden Friedrich Schlegels Stellung zur Wissenschaftslehre näher erörtern, um das spezifisch Romantische seiner Begriffsbildung am Gegenbild der Welt Fichtes hervortreten zu lassen. Wir vergleichen hier am besten die Forderung einer „reinen Wissenschaft" mit der Aufgabe der Wissenschaftslehre, den „Sinn" Friedrich Schlegels mit Fichtes intellektueller Anschauung, die Nuancen des Ironiebegriffs mit dem Entwurf von 1794. Kurz nach dem Erscheinen des ersten Entwurfs der gesamten Wissenschaftslehre schrieb Friedrich Schlegel den Aufsatz vom Wert des Studiums der Griechen und Römer. Von der kantischen Leistung der kritischen Festlegung des Begriffs der Geschichte ausgehend, postuliert er einen Kulturbegriff der Historie, der in seiner reichen Inhaltigkeit weit über den spröden Allgemeinbegriff Kants hinausgeht. Von Hegels Begriff unterscheidet sich diese skizzierte reine Wissenschaft auch inhaltlich, indem wir es hier mit einer reinen Seelenlehre, mit einer transzendentalen Psychologie zu tun haben, wo Hegel den Logos sich bewegen lässt. Das gemeinsame, neuen romantischen Lebensgefühlen entstiegene Anliegen ist das Postulat des Unbedingten und das der logischen Sicherung der neu erlebten Welt historischer Individualitäten. Wie damals die verschiedensten Geister auf ein oberstes Prinzip der Erkenntnis drangen, veranschaulicht eine gleichzeitige Schrift Schellings. (Schellings sämtl. Werke 1. Abteilung, Band I, über die Möglichkeit einer Form der Philosophie überhaupt 1794). Friedr. Schlegels reine Wissenschaft soll die kulturphilosophischen Grundlagen einer alle Wertgebiete umspannenden Kulturgeschichte geben, eine schmiegsame Form für den lebendigsten Inhalt. Dabei werden ihre Formen als reine Formen erkannt, nicht wie beim frühen Fichte hypostasiert. Ist für Fichte die intellektuelle Anschauung das Organ des transzendentalen Denkens, so lässt Friedrich seiner ästhetisch orientierten Kulturphilosophie gemäss das Werkzeug seines Welterfassens zwischen Kants und Fichtes Bestimmung der intellektuellen Anschauung als ein Mittleres schweben. Der „Sinn" wird dieses aus Intellektualität und ästhetisch-religiöser Einfühlung seltsam gebildetes Organon seines Philosophierens. Schelling hat in seinem transzendentalen Idealismus Fichtes intellektuelle Anschauung ins Psychologische spielen lassen und sie prägnanter und einseitiger als Friedrich Schlegel als ästhetischen Akt der Einbildungskraft begriffen. Den verschiedenen Ichbegriffen endlich gehen die verschiedenen Nuancen

von Friedrichs Ironie parallel. Wie im ersten Entwurf das formale Ich (Kants transzendentale Apperzeption) zum absoluten Ich hypostasiert, mit dem Wert einer höhern Realität belehnt wird, so zeichnet Friedrich die Ironie als Ruhe im Absoluten, im Irrationalen. Sie ist eine unvollkommene Charakterisierung für reines selbstgenügsames Erleben, für den hellen, dem Schönen zugewandten Blick des sittlichen Künstlers Sokrates. Birgt Fichtes absolutes Ich die ganze formprägende Gewalt des rastlos durchdringenden Weltschöpfers, dem Schaffen, Denken und Formen eines sind, so ist die Stellung des Ironikers dem Objekt gegenüber künstlerisch zurückhaltend und liebevoller. Friedrich hat die Ironie einmal selbst unübertrefflich als logische Schönheit charakterisiert. Diese Definition führt uns von der ersten Bedeutung der Ironie als blosser Atmosphäre zu ihrer engern Bestimmung des theoretisch-praktischen und des ästhetischen Verhaltens. Hier ist sie ideale Gesinnung des kultivierten Menschen. Der Fortschritt über das Ideal der „schönen Seele" liegt in der Richtung grösserer moralischer Reife und stärkerer Betonung der Intellektualität. Als historisches Beispiel ironischen Erlebens mag Novalis, als für den Romantiker symbolisches der Verfasser des Wilhelm Meister gelten. Die Betonung der Intellektualität birgt eine dreifache Gefahr in sich: Entweder wird die Unentbehrlichkeit der Form in ein magisches Eigenleben umgedeutet (Novalis), oder der Logos hebt die irrationale Inhaltlichkeit auf (Hegel), oder die Vernunft missbraucht die Freiheit des sie konstituierenden Aktes zum Spiel mit sich und ihren Geschöpfen (Friedrich Schlegel, Tieck und die spätere Romantik). Hegel hat in seiner Ästhetik (W. W. 10 Seite 83) Friedrich Schlegels Ironie aus dem fichteschen Ich entstehen lassen. Er hat das Schillern des Ironiebegriffs nach dem Solipsismus hin vorzüglich charakterisiert: „Alles An- und Fürsichseiende wird ein blosses Scheinen durch das Ich (S. 85), in dessen Gewalt und Willkür es zu freiem Schalten bleibt." Und weiter S. 86 . . . . nun erfasst sich diese Virtuosität eines ironisch künstlerischen Lebens als eine göttliche Genialität." Er spricht von der „Konzentration des Ichs in sich, für welches alle Bande gebrochen sind, und das nur in der Seligkeit des Selbstgenusses leben mag". In Solger, der die Ironie zum Umschlagen der Idee der Schönheit in die der Gottheit benutzte, sah Hegel einen Vorläufer seiner eigenen Methode. Er schreibt von ihm S. 89: Hier kam er auf das dialektische Moment der Idee, auf den Punkt, den ich unendliche, absolute Negativität nenne . . . Er erkannte die Tätigkeit der Idee, sich als das Unendliche

und Allgemeine zu negieren zu Endlichkeit und Besonderheit. Da aber Solger an dieser Negativität festhielt, „nur diese blosse dialektische Unruhe und Auflösung des Unendlichen wie des Endlichen“ erkannte, so sah er nur ein Moment der Idee. Ohne Zweifel hat Hegel hier eine Verwandtschaft des Ironiebegriffs mit der dialektischen Bewegung erfühlt, welcher über Solger auf Friedrich Schlegels Gedanken zurückreicht und im Wesen der Ironie selbst begründet ist. Sie lässt sich deshalb mit dem 3. Grundsatz der Wissenschaftslehre in Parallele bringen, welcher ja die Dialektik begründet. Unser Vergleich zeigt also seine Berechtigung und die Nähe, wenn auch nicht die Abhängigkeit Friedrich Schlegels und des frühen Fichte. — Hegel hat zuerst erkannt (S. 88), dass die Form der Ironie abstrakt genommen nahe an das Prinzip des Komischen streife. So sind wir denn beim Anfangspunkt unserer Untersuchung angelangt. Sie soll das Verhältnis zwischen der Ironie in ihrer erkenntnistheoretischen und psychologischen Ausgestaltung zur romantischen Komödie untersuchen. Das Hauptgewicht der Analyse soll dabei auf die Auswirkungen der spezifisch romantischen, d. h. erkenntnistheoretischen Ironie fallen. Die psychologische Ironie hat in England (Buttler, Swift, Sterne), in Deutschland namentlich durch Jean Paul vor und mit der Romantik reichste Ausgestaltung erfahren und ist so alt wie komische Kunst überhaupt. Wir brechen also unsere Untersuchung da ab, wo die romantische Kunst aus ihrer eigenartigen Verschlingung mit Philosophie und Wissenschaft sich löst.

Ironie als Wertmaßstab.

Wir setzen uns zur Aufgabe den Zusammenhang zwischen romantischer Komödie und zwischen dem Charakter des Romantischen zu untersuchen. Unsere Aufmerksamkeit gilt der Frage, wie viel vom romantischen Erlebnis ist in diese Form eingegangen, wie nahe steht die Komödie dem Kern dieser Bewegung. Als wichtigstes Kriterium romantischer Kunstübung muss dabei die romantische Ironie gelten. Diese ist als transzendental-psychologische Umdeutung des kopernikanischen Standpunktes durch Kants Erkenntislehre bedingt. Sie ist der Drehpunkt aller romantischen Weltanschauung. An der Form ihrer Erfassung als Kategorie für Logisches, Ethisches, Ästhetisches oder Religiöses gewinnen wir einen Maßstab zur Charakterisierung der romantischen

Individuen. Die Intensität ihrer Anwendung bestimmt die Bewertung der einzelnen innerhalb der romantischen Welt. An der Hand dieses Führers wollen wir durch das Chaos der Literatur und Märchenkomödie wandern, zwischen den Abgründen des Pessimismus und des Solipsismus hindurchschreitend, die Spontantität des Subjekts von der hohen Schöpferlust der Selbstvergottung bis zum kläglichen Zusammenbruch vor plattester Wirklichkeit begleiten. Vor uns liegt die eine Idee in vielfachen individuellen Modifikationen ausgewirkt; dabei ist die stufenweise Abschwächung ihres Erlebtwerdens deutlich. Aus dem mit intuitivem Verstand begabten Gott-Ich, das Zuschauer seiner eigenen vorstellungsartigen Gedanken ist, wird der sich in seinem Spiel selbst beobachtende menschliche Schauspieler, der schliesslich unfähig zu eigener Synthese seine Vorstellungen auf sich spielen lässt; die Realität der Aussenwelt, welche er durch die transzendentale Funktion nicht mehr konstituiert, wird ihm zweifelhaft; er verliert sich in bodenlosem Illusionismus und Nihilismus. Unsere Arbeit hat mit den Schriften des jungen Schlegel einzusetzen und findet ihren Ausgangspunkt in Justinus Kerners Schattenspielen. Einige zeitlich spätere, dem Sinne nach hierher gehörige Erscheinungen werden gestreift.

Friedrich Schlegels Erlebnis und die Komödie.

An Friedrich Schlegel und Novalis realisiert sich zum erstenmal das neue Erlebnis, das den Namen des Romantischen trägt. Seine eigentümliche Struktur besteht darin, dass nicht allein das Gelten irgend eines Wertgebietes erlebt wird, sondern dass damit zugleich die Reflexion einsetzt über die Geltung dieses Geltens. Das erste Geltungserlebnis ist für beide ein ästhetisches; das Gelten des Geltens ist für Friedrich Schlegel ein logisches, für Novalis wiederum ein ästhetisches. Friedrich Schlegel reflektiert über ein ästhetisches Verhalten, Novalis steht „fühlend über dem Gefühl". Friedrich Schlegel wird damit der romantische Ironiker, Novalis der Suprasensualist und Mystiker. Novalis kann deshalb für die romantische Komödie, die sich als Produkt der romantischen Ironie heraustellt, nichts bedeuten und ist uns hier nur als Ansatzpunkt der Untersuchung, nicht in der Folge wichtig. Von Friedrich Schlegels Ironie aus wird seine Auffassung und Bewertung der Komödie allein

verständlich. Friedrich Schlegels Ironie bedeutet eben reflektierendes Verhalten über ästhetisch geformtes Erlebnis. Hier liegt sein Eigenstes, was ihn in gleicher Weise zum Kulturphilosophen und Ästhetiker gemacht hat. Dieses Ungenügen an ästhetischem Schaffen oder Nachschaffen, diesen Vorwitz des Verstandes, der embryonale Entwicklung ans Licht reisst, hat seine Eigentümlichkeit als wertvoll begriffen, findet darin sein Organ zur Deutung der Welt. Von diesem Fels im Strom des Erlebnisses aus sieht sich der Erwachte nach Steinen um, die ihn mit dem alten Festland verbinden; er sucht in der Historie Vorläufer seiner Haltung. Zwei Erscheinungen vermag er vor andern seiner Deutung zu beugen, die Komödie des Aristophanes und Shakspeares Hamlet. Schon früh, noch ehe er sich ganz begriffen und formuliert hatte, im Jahre 1794 hat ihn der ästhetische Wert der griechischen Komödie beschäftigt. Unausgesprochen war es doch das Problem der Ironie das ihn hier noch nicht zum Weltproblem ausgeweitet an der alten Komödie anzog. Der Begriff der Willkür, an dem so viel herumgedeutet worden ist, steht hier noch nicht ganz eindeutig an Stelle der Ironie seiner späteren Terminologie. Sie bedeutet ihm das Übertragische, das absolute Ich, das mit sich selbst spielt, noch nicht im spätern Sinne den lachenden oder hämischen Gott der Lucinde, dem die Menschen und was sie wollen und tun wie aschgraue Figuren ohne Bewegung erscheinen. (L. Reklam S. 1.) Aus Aristophanes, dessen Absicht politische und soziale Satire oder Parodie der Tragödie war, konnte er unschwer das Priestertum jener höchsten Freude herauslesen, worin ihm der Mensch ein Bild von dem Genusse des unendlichen Wesens schien. (I. S. 12.)

Seite 13 heisst es: Eine Person also, die sich bloss durch ihren eigenen Willen bestimmt, und die es offenbar macht, dass sie weder innern noch äussern Schranken unterworfen ist, stellt die vollkommene innere und äussere Freiheit dar. Dadurch, dass sie in frohem Genusse ihrer selbst nur aus reiner Willkür und Laune handelt, absichtlich ohne Grund oder wider Gründe, wird die innere Freiheit sichtbar; die äussere in dem Mutwillen, mit dem sie äussere Schranken verletzt, während das Gesetz grossmütig seinem Rechte entsagt. Diese Beschreibung gilt für den Schöpfer wie für das Geschöpf der Komödie. Für den komischen Dichter ist damit also Befreiung von der „vollkommenen Kausalverknüpfung" zugestanden; (S. 19). „Die innere dramatische Notwendigkeit und Vollständigkeit sind viel zu schwerfällig für einen leichten, zerstreuenden Rausch." Die Vorwürfe gegen Aristophanes, „seine Stücke

seien ohne dramatischen Zusammenhang und Einheit, seine Darstellungen in Karikatur übertrieben und unwahr," treffen ihn also nicht. Auch die Durchbrechung der Täuschung ist nicht Ungeschicklichkeit, sondern besonnener Mutwillen, überschäumende Lebensfülle, und tut oft gar keine üble Wirkung, erhöht sie vielmehr, denn vernichten kann sie die Täuschung doch nicht. Die höchste Regsamkeit des Lebens muss wirken, muss zerstören; findet sie nichts ausser sich, so wendet sie sich zurück auf einen geliebten Gegenstand, auf sich selbst, ihr eigen Werk; sie verletzt dann, um zu reizen, ohne zu zerstören." (S. 18) So stellt Friedrich Schlegel der Komödie die Aufgabe, mit dem kleinsten Schmerz das höchste Leben zu bewirken. Und diese ideale Komödie würde das vollkommenste aller poetischen Kunstwerke sein. Auch Aristophanes hat sich diesem Urbild nur genähert ohne es zu erreichen, und so stellt der Historiker und Ästhetiker der Zukunft eine Aufgabe. Diese lockere, sich selbst verschlingende Form, welche sich schon dem Chaos und der „reizenden Verwirrung" (S. 6) der Lucinde nähert, wäre wie keine geeignet, den ganzen Reichtum des Erlebnisses mit einem Minimum an Formung aufzunehmen, und deshalb, weil sie der unübersehbaren Mannigfaltigkeit der Wirklichkeit am nächsten steht, müsste sie dem Romantiker das „vollkommenste aller poetischen Kunstwerke bedeuten". (S. 17) Das Irrationale, worum Friedrich Schlegels Geist unaufhörlich wirbelt, das unableugbare Paradoxon des Lebenswertes hofft er hier zu schöpfen, ohne zu bedenken, dass durch die zerstörte Form wie durch ein Sieb das Flüssige ihm immer wieder entschlüpft. So viel von seiner Forderung an den komischen Dichter. Auf die Frage, ob diese ideale Dichtgattung für die Bühne oder für den Leser bestimmt sei, gibt Schlegel hier keine Antwort. Dass sich der romantische Schauspieler in analoger Weise zur Dichtung verhält, wie der romantische Dichter zum Erlebnis am Ungeformten, beweist eine Stelle aus dem Gespräch über Poesie (I. S. II S. 341). Da sagt Andrea von den Mimen: „Wenn sie wirklich gute Schauspieler sind, so müssen sie eigentlich alle gute Laune verlieren, dass sie die der Dichter erst machen sollen". (Vergleiche Tieck S. W. V. S. 290.) In positivem Sinne ergänzt wird dieser halb scherzhafte Ausspruch durch Antonio in derselben Schrift (S. 364): „Selbst in ganz populären Arten wie z. B. im Schauspiel fordern wir Ironie; wir fordern, dass die Begebenheiten, die Menschen, kurz das ganze Spiel des Lebens wirklich auch als Spiel genommen und dargestellt sei". Dies „genommen" ist doppeldeutig; es kann vom Künstler und vom Publikum

aus verstanden werden, sodass es den Gedanken dreifacher Abstufung zulässt, wo Dichter, Schauspieler und Betrachter oder Leser jeder mit der Produktion des andern spielt. Dass von Friedrich Schlegel nur kurze Zeit die Komödie als Erfüllung mehr noch seiner persönlichen als seiner ästhetischen Wünsche angesehen wurde (das Drama erschien ihm damals noch als die höchste Dichtgattung I 7), zeigt sein Brief über den Roman vom Jahre 1800 und die gleichzeitige Anwendung dieser Theorie in der Lucinde. Für unsere Aufgabe bleibt die Tatsache seiner Schätzung der aristophanischen Komödie wichtig, als frühes Beispiel des Maßstabes der „logischen Schönheit" (I. S. II S. 188 Nr. 43), der Ironie. Von dieser Tatsache aus haben wir begriffen, wie nahe dem romantischen Erlebnis die Form der ironischen Komödie stehen musste und wie unerreichbar sie vielleicht gerade deshalb blieb. Immer wieder blitzt der Gedanke an die Komödie auf (L. Reclam S. 29). Die Reflexionen über reines Vegetieren verwandeln sich vor dem in sich Versunkenen in eine allegorische Komödie, deren Held bezeichnender Weise Prometheus ist. Fassen wir zusammen, was Friedrich Schlegel zur höchsten Wertschätzung einer vollkommen gedachten Komödie bewog, so ist es

1. Ihr schöpferisches Spiel mit sich selbst, ihr rein ästhetischer Staat, den keine Durchbrechung und Verletzung der Illusion zu zerstören vermag, die reinste Objektivation der künstlerischen Autonomie;

2. Ihre Eigenart, mit dem kleinsten Schmerz das höchste Leben zu bewirken (S. S. I 18) ihre übertragische Stimmung, „der schöne Freude der höchste Gegenstand der schönen Kunst ist", ihre Gelöstheit und Erlöstheit von der gleichgültigen Schwere kausaler Fesselung — ein Zug, den die ganze Romantik an Mozart verehrt. Die ästhetische Autonomie steigert sich so zur ästhetischen Religion; der Chor der alten Komödie (das athenische Volk), welches in der Schönheit des Spieles seine eigene Heiligkeit erblickte (I. S. I 13), streift schon Nietzsches dionysischen Seherchor apollinischer Helle. Diese grosse romantische Komödie ist Postulat geblieben. Konsequenterweise steht sie als Abschluss des dualistischen Weltprozesses in dem Zeitpunkt, wo aus „Gesetzmässigkeit Freiheit wird" (I. S. I 17).

Da jedoch dieser Umschwung mancher Stimme des Athenäums zufolge in nahe Zukunft fiel, so scheint es öfters, ihre Verwirklichungsschwierigkeiten seien nur empirischer Natur. Weil (I. S. I 16) „das eine Element des Komischen, das Unvollkommene und das Unangenehme",

das Gelojon und das Aischron untilgbar sind, die Verletzung der Schranke schwer vermieden werden kann, sei die vollendete Komödie noch nicht geschaffen worden. Gewiss bedeutet die Schätzung der Komödie nur eine Stufe in Friedrich Schlegels bewusster Entwicklung. Sie hat für uns aber symbolischen Wert und orientiert uns über den Ort der Komödie im romantischen Kosmos oder Chaos überhaupt. Ihre symbolische Bedeutung ist bis jetzt viel zu gering eingeschätzt. Von hier aus gewinnen wir erst Einsicht in das Problem des romantischen Schauspielers und damit in einen zentralen Charakterzug der spätern mit Tieck einsetzenden Bewegung. Die Selbsttätigkeit des absoluten Subjekts in ihrer Verbindung mit dem Phänomenalismus weisen deutlich auf Kant als auf ihren Ursprung zurück. Indem Friedrich Schlegel Kants kopernikanische Tat mit ihrem „Unterbau einer personalistischen Metaphysik" (Lask zur Logik der Philosophie S. 265), transzendentalpsychologisch umdeutete, nicht wie Novalis ins Magische, sondern fast bis ins solipsistisch Spielerische, gelangt er zu seiner Auffassung des Hamlet, des aus Besonnenheit jenseits des gewöhnlichen Heroentums Stehenden, für den es nicht der Mühe wert ist, ein Held zu sein (Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist S. 116); wenn er wollte, so wäre es ihm nur ein Spiel. „Das Innerste seines Daseins ist ein grässliches Nichts, Verachtung der Welt und seiner selbst."

In einer gewissen Besonnenheit sieht er wie Stendhal das sicherste Kennzeichen des Helden überhaupt. Für den, der Hamlets Charakter fasst, müssen die andern Personen „im dämmernden Hintergrunde schweben"; sie werden erst aus Hamlets Atmosphäre als seine Schöpfung verständlich. So wird die Welt für den tragisch Erlebenden wie das Theater für den genialen Tragöden nur Schattenspiel, der Mensch Marionette, Lebloses, Arabeske. Weil alle Gestalten der romantischen Bühne nur von den Drähten des Dichters gelenkt sind, kein Eigenleben besitzen, wirken sie als musikalische Variation des Themas, welches mit dem Charakter des Dichters gesetzt ist. Sie sind Gedanken des Gestaltenden, nicht Gestalt; die Bühne im gewöhnlichen Sinn kommt für sie nicht in Betracht. Es heisst mit fremden Maßstab urteilen, wenn man als Argument gegen das romantische Drama seine Bühnenunwirksamkeit anführt. Alle Figuren wollen ihr Leben nur von ihrem Urheber empfangen; nur Silhouetten fallen in das Bewusstsein ihres lyrischen Schöpfers; die Menschen sind ornamental gesehen, sind — Arabesken.

Ludwig Tieck.

Sehr früh, schon in seiner Gymnasiastenzeit, rieb sich in Ludwig Tieck das dumpfe Sturm und Drang Pathos seiner Lektüre- und Theaterwelt an der ihn umgebenden Nüchternheit des aufklärerischen Berlin. Götz, die Eschenburgsche Shakespeareübersetzung, die Bertuchsche des Don Quixote, Holberg, die Räuber, die Musik und das Liebhabertheater des Reichhardtschen Hauses, Moritzens Vorlesungen reissen ihn in einen Strudel von Interessen und Forderungen. Er gibt sich als Schauspieler und Nachempfinder diesem gefährlichen Wirbel hin, ohne eignes Grunderlebnis, ohne Ansatzpunkt zur Kristallisation, zu eigenen Formungen und Bindungen. Sein Zaubermärchen das Reh, seine Huldigung „die Sommernacht" zeigen sein Interesse für Shakespeare; selbständige Verarbeitung bedeuten beide noch nicht. In dieser Verfassung lernte er August Bernhardi kennen, dessen Sarkasmus ihn fesselt; missbraucht Rambach seinen Hang zum phantastisch Grauenhaften. Dieses willenlose musikalische Schwelgen in Stimmung und Situation charakterisiert die für unsere Untersuchung belanglosen Produkte seiner Frühzeit. Durch diesen „Geistesluxus" (Haym romantische Schule 31) zerrüttet, trifft ihn bei seinem zweiten Aufenthalt in Göttingen das bestimmende Erlebnis: Shakespeares „Sturm". Charakteristischer Weise beschäftigt ihn aber zur selben Zeit auch Shakespeares Antipode Ben Jonson. Seiner Theaterbearbeitung des Sturm vom Winter 93 gibt er jenen Aufsatz über Shakespeares Behandlung des Wunderbaren bei, worin uns Tiecks Erlebnis und seine theoretische Stellung zur Komödie am deutlichsten entgegentritt.

Ähnlich wie Wieland ist es die äusserste, äusserlichste Sphäre des Shakespeareschen Kosmos, die ihn anzieht. Allein nicht ihre Sinnlichkeit, ihre silberige Atmosphäre fesseln ihn zumeist; Der Sommernachtstraum tritt ihm an Bedeutung hinter dem Sturm zurück. „Einen Schauder, einen Schwindel der Seele" will er erfahren. Nicht um damit — gleich dem Rousseaukult des Sturm und Dranges — neues Recht und neue Sitte der hergebrachten entgegenzustellen; spielend und spielerisch will er sich in diesem Schwindel geniessen. Solchen Illusionismus, der, auf dem Rücken liegend, dem Ablauf seiner Vorstellungsreihen untätig zusieht, vermögen Augenblicke des überzeugten Monopsychismus nicht für die dauernde Einsicht zu entschädigen, dass, wie Friedrich Schlegel in seinem Aufsatz sagt, „der Grund des tierischen Daseins Schmerz ist."

Die Theaterstücke wie die Romane von Tiecks Jugenddichtung sind die Monologe des Solipsisten, des gelangweilten Gott-Tieres, das an seiner Welt schleppt, die es nicht glaubt. Jedes Werdende wird verhindert, zum Sein zu gelangen; jedes Seiende wird als Arabeske, als Hieroglyphe, als Symbol eines andern betrachtet. Das Werden des Werdens, das Bewusstwerden des Bewusstseins, der Prägungsmoment der äusseren durch die innere Form soll festgehalten werden, der Uebergang vom Sollen zum Sein. Deshalb ist das Wort im Grunde auch nur Arabeske, vermag nur verblasst und zerhackt den vollschimmernden, dauernden Fluss des Erlebnisses widerzuspiegeln.

Wie nah muss solcher Ueberzeugung die Höchstschätzung der Musik liegen. Und wirklich nimmt unter den vier Momenten der Täuschung, die der Dichter ganz naturalistisch zur Einführung und bleibenden Beglaubigung der übernatürlichen Wesen annimmt, die Musik die abschliessende Stellung ein. Den ersten der drei übrigen Punkte (K. S. I S. 41) „verlangt die Darstellung einer ganzen wunderbaren Welt, damit die Seele nie wieder in die gewöhnliche Welt versetzt und so die Illusion durchbrochen werde". Dieser Forderung, die Gozzi treuer als Shakespeare erfüllt, ist Tieck in seiner eigenen Produktion nicht gefolgt. Im Gegenteil beruht der Witz seiner besten Literaturkomödien auf der Diskrepanz zwischen platter Wirklichkeit und dem Reich des Subjektiv-phantastischen. Hier schliesst Tieck eine seltsame Reflexion an, die seine romantisierende Vorstellung über Shakespeare grell beleuchtet. Seite 53 schreibt er: Shakespeare beobachtete sich auch wahrscheinlich in seinen Träumen und wandte die hier gemachten Erfahrungen auf seine Gedichte an.

Eine zweite Art, auf welche der Zuschauer zum Glauben an die übernatürlichen Wesen gebracht werden solle, sucht ihren Zweck zu erreichen durch Mannigfaltigkeit der Darstellungen und durch die Milderung der Affekte. Die erste Hälfte dieses doppelten Postulates lässt Tiecks Illusionismus ahnen. Die Mannigfaltigkeit der Darstellungen entspricht eben jenem kausalitätslosen Wogen von Vorstellungsmassen, jenem „Schwindel der Seele", wie ihn reines Erlebnis bietet und radikaler Skeptizismus einzig gelten lässt. Die Milde der Affekte verhütet das Erwachen aus diesem Traumzustand. Diese zweite Forderung hat Tieck getreulich erfüllt; auch wäre es ihm schwer gefallen, stark aufreissende Leidenschaft darzustellen.

Die dritte Abstraktion verlangt das Komische, dem an sich der Charakter der Ueberraschung eignet, und das uns von folgerichtiger Entwicklung abzieht. Als abschliessendes Moment endlich sieht Tieck die Verwendung der Musik in der Komödie. Bevor wir auf diese, die oben gezeigt worden ist, spezifisch romantische Forderung näher eingehen, sei erwähnt, dass Tieck die vier besprochenen Punkte damals zweifellos für kanonisch hält. Es bezeugt dies einerseits seine Shakespearereligion dieser wie späterer Zeit, anderseit die wunderlich verschrobene und grillenhafte Auffassung des Wunderbaren in Shakespeares Werk, wovon sich die Reflexion des tieckschen Individuums scharf genug abhebt. Freilich hat er später einzelne Punkte, die halbe Abstraktionen aus diesem vorliegenden Material geblieben waren, nicht streng innegehalten.

Die Verwendung der Musik in der Komödie lag der ganzen Zeit zu nah, als dass die reichardtsche Geselligkeit oder Wackenrodes Schwärmerei ihm diese Gedanken eigens hätte nahe bringen müssen. Shakespeare selbst bot Veranlassung genug zu dieser Bemerkung; allerdings ist bei ihm Musik immer Rahmen, Akzent oder Arabeske, Betäubungsmittel den Gestalten seiner Kunst, nicht dem Dichter uud dem Zuhörer im Parterre. Atmosphäre, Stimmung, schafft bei ihm das sinnvolle, gesprochene Wort, nicht die bedeutungsfremde melodische Stufenfolge auf einander abgestimmter Lautkomplexe. Shakespeare verwendet die Musik wie der Grieche den Schmuck, den er um die nackte Schönheit seines Marmors legte. Für Tieck macht die Musik das Innerste, Lebenswärmste aus, dessen matter Abglanz nur gesprochenes Wort, Vorstellung und Gebärde bedeuten.

Er glaubt, was sein Freund Novalis (Minor III 14) später aussprach... nur Operette und Oper nähern sich der Poesie. Auch August Wilhelm Schlegel in seinen Aufzeichnungen zu seinen Berliner Vorstellungen (II 394) skizziert: Aussichten, ein romantisch-phantastisches Schauspiel zu erhalten. Schikaneder und die südlichen Theater. Diese Ueberzeugung, welche in Mozart die Erfüllung der romantischen Bühne erblickte, findet sich in der ganzen Romantik von E. T. A. Hoffmann bis zu Mörickes Novelle. Tieck selbst erwähnt ihn verschiedentlich in seinen kritischen Schriften z. B. II 167/168 IV 53. In dem späteren Aufsatz, Oper und Operette Kr. S. IV 91 ff. Denn in seiner Mozart-Verehrung ist sich Tieck wie andere Romantiker treugeblieben. Am eindringlichsten wird das Verhältnis Mozarts zur Romantik und zur

romantischen Komödie besprochen im Vorbericht zur dritten Lieferung seiner Schriften von 1829 (S. W. 11 XLIX ff.)

„Die romantische Oper, die sich in unserer Zeit am klarsten und kühnsten in Mozarts grossen Werken entwickelt hat, ist ihrer Unbeschränktheit und ihrer mannigfaltigen Formen wegen, schwer zu beschreiben. Ob man in den neuesten Zeiten nicht den Weg, den uns Mozart zeigte, zum Teil verloren hat, in dem man diesen Zauber, der im Don Juan die letzte Grenze des Möglichen schon berührte, hat überbieten wollen, ob man nicht in die Aufgabe der romantischen Wildheit zu viel musikalische Tragödie eingemischt hat . . . .

Und vielleicht lässt die romantische Oper so viel Mannigfaltigkeit der Formen, so verschiedene Elemente zu, als die romantische Komödie, in welcher auch bei weitem noch nicht alles versucht ist, was sich der ahnenden Phantasie darbietet.

Die Welt der Elfen und Feen, die man recht eigentlich hat für diese neue Kunst der Musik auswählen wollen, verträgt eine sehr verschiedene Behandlung; die rätselhafte und doch so populäre Zauberflöte bewegt sich in jenem ihr ganz eigentümlichen Kreise und hat uns bewiesen, was dem grossen Genius Mozarts möglich war.

Don Juan ist gleichsam eine phantastische Tragödie, und die grellen Töne der Lust und des Witzes erheben die dunkle und wilde Leidenschaft noch mehr. Dass der Witz selbst sich musikalisch aussprechen kann, haben wir in Figaros Hochzeit gelernt . . . ."

Bei der Einzelbesprechung der tieckischen Komödien werden wir oft auf mozartischen Rhythmus und mozartische Figuren stossen.

Was fesselte die ganze Romantik an dieser geistreichsten Musik epikuräischen Weltgenusses? Drei Momente scheinen mir da vor allem wichtig: ein materiales, ein formales und ein gehaltliches.

Mozarts Stoff: namentlich Don Juan, Figaro und die Hauptfiguren aus der Zauberflöte und aus Cosi fann' tutte.

Die maliziöse Form ihrer marionettenhaft-verantwortungsfreien Geselligkeit, ihr überströmender Spieltrieb, der sich in einer rein ästhetischen Welt rein auszuwirken vermag: das typisierende Verhalten jeder Einzelrolle, das Zurückstellen des Eigensten vor der Gesamt-Atmosphäre der Meissener Porzellanwelt dieser Rokoko- und Schäferromantik.

Drittens der Gehalt des mozartischen Werkes, seine übertragische Stimmung, die absolute Beweglichkeit und Helle dieses Geistes, dem es gelang, in die Form eines beliebigen, elenden Abenteurers die ganze

Sehnsucht der romantischen Seele zu giessen. Mozart scheint ihnen dem Gotte gleich, der sich am sinnlosen Treiben der menschlichen Welt innig vergnügt, dessen Fäden er wie ein Puppenspieler in der Hand hält. Die Helden seiner Kompositionen lenken wiederum ihrerseits mit angemasster (Don Juan) oder begründeter Ueberlegenheit (Sarastro) das Schicksal der übrigen. Schliesslich tändelt diese ganze graziöse Geselligkeit und Verliebtheit mit sich selbst.

Schon im Abdallah, deutlicher im gleichzeitig mit dem Aufsatz über das Wunderbare bei Shakespeare begonnenen Lovell, zeigen sich die Schatten der beiden grossen Bühnengestalten, welche von nun an in seltsamer Verschmelzung durch Tiecks poetische Produktion gehen, Don Juan und Hamlet. Hatte Tieck in seiner Shakespearebetrachtung am Sturm vornehmlich „das energische Maschinenspiel“ Prosperos bewundert (S. 52), so wird in ihm nun die unkünstlerische aber echt romantische Absicht deutlich, alle Gestalten einer Komposition in die Hand eines Uebermächtigen zu geben, wodurch sie ihre lebendige Selbständigkeit verlieren, ihr Körper zum Schatten schwindet, und nicht die Einheit des in sich ruhenden Kunstwerkes, sondern die subjektiv-lyrische Einheit der Stimmung entsteht. Omar im Abdallah, Andrea-Waterloo im Lovell, sind diese Ueberlegenen, welche Tiecks Pessimismus zu Teufeln stempelt. Andrea Cosimo fängt mit idealistischer Theorie, welche er sich als Ironiker ausgekügelt hat, wertvolle Menschen verschiedensten Charakters: den gutmütigen Rosa, wie den zynisch sentimentalen Lovell. Dass ein Riesenapparat und ein langes Menschenleben zu Lovells Verderb angewandt wird, findet in den Bekenntnissen aus den Papieren des alten Burton sein Analogon. Auch dieser hat früh die Erfahrung des Nihilismus gemacht. Bei Gelegenheit einer Stilübung, eines „schwierigen“ Briefes (S. W. B. 7. S. 61), „in welchem eine gut angebrachte captatio benevolentiae gleich im Anfange mein Augenmerk sein musste.“ Diese captatio benevolentiae verdichtet sich dem Jungen nach und nach zur fixen Idee; er sieht in Lehrer und Geistliche nur die „Maskenhändler“, die „von ihren eigenen Larven“ hintergangen werden (S. 63). Als er bald darauf unabhängig wird, findet er einen Gegenstand seiner Experimente und seiner Bosheit am jungen Lovell, der ihm in schwärmerischer Freundschaft zugetan ist. Burtons Ideal wird Cromwell. Dieser „musste sich in manchen Stunden für nichts als einen gemeinen Betrüger, in andern wieder für ein auserwähltes Rüstzeug des Himmels halten“. (S. 71.)

An ihn war die Wohlfahrt seiner Partei gekettet, und was war natürlicher und einem verzeihlicher, als dass er jetzt seine Persönlichkeit mit seiner Sache verwechselte? (S. 72.)

„O! statt memento mori sollte man in seine Taschenuhr setzen lassen: „Hüte dich vor der Eitelkeit!“ Der junge Lovell, den sich Andrea in seinen Netzen fängt, glaubt seinerseits wiederum an die Magie seines Einflusses, während er doch wie sein Erfinder und wie alle Gestalten des Romans einfach lebensunfähig ist. Er hat die Frauen, die er verführt, die Männer, die er betrügt, nie verstanden. Unrichtig wäre hier die Analyse eines einzelnen Charakters, wo alle nur mit derselben Stimme, mit der Stimme Tiecks reden. Allen ist „die Gegenwart nur ein Traum, die Vergangenheit dunkle Erinnerungen aus dem Traum, die Zukunft eine Schattenwelt“. (S. 7.)

Alle sprechen Lovells Wort: „es ist ein mühsames Geschäft zu leben.“ (S. 10.) Unaufhörlich nah für sie, „hängt alles Sichtbare wie Teppiche mit gaukelnden Farben und nachgeahmten Figuren um uns her“. (S. 19.) Jedes Ding ist ihnen „Bild und Gegenbild zugleich; es erklärt sich selbst, und man sollte nie fragen: wie hängt diese Erscheinung mit jener zusammen“. (S. 26.)

„In jedem Körper liegt die Seele wie ein armer Gequälter in dem Stiere der Phalaris.“ (S. 27.)

„Die Gedanken sind die Spielzeuge der Seele (S. 30), die von ihr selbst ganz unabhängig und nur ein feineres Spiel der Sinne sind. Der Mensch selbst ist „eine verächtliche Maschine“ (S. 32.): Gefühl und Verstand sind zwei nebeneinander laufende Seiltänzer. (Vergleiche das Vorspiel des Zaratustra.)

Die Menschen erscheinen (S. 130) nur als „unbeholfene Maschinen“, die an groben Fäden bewegt werden; sie drehen die verschiedenen Gliedmassen nach vorgeschriebenen Regeln und setzen sich dann wieder zur Ruhe.

„Wie ein bettelhaftes Winkeltheater“ kommt ihnen die ganze Welt vor. (S. 34.) Der Mensch ist (S. 164) wandelbarer als Proteus oder ein Chamäleon.

(S. 228) „Wir halten“ sein Leben „immer für etwas so ernsthaftes, und es ist eine plumpe, unzusammenhängende Farce, der nüchterne, verdorbene Abhub einer alten, besseren Existenz, eine Kinderkomödie ex tempore, eine schlechte Nachäffung eines eigentlichen Lebens.“

(S. 238.) „Der Mensch ist nichts als ein alberner Possenreisser, der den Kopf hervorstreckt, um Fratzen zu ziehen; dann drückt er sich wieder zurück in eine schwarze Oeffnung der Erde, und man hört nichts weiter von ihm.“

Friedrich Schlegel urteilte im Athenäum, Tieck habe seit dem Lovell keinen Charakter so tief und ausführlich dargestellt. Teils wohl deshalb, weil er seinen eigenen darstellte, teils weil Friedrich Schlegel seinen Hamlet darin wiederfinden mochte. Einen Charakterzug des wahren Hamlet hat Tieck stark empfunden: die hilflose Verzweiflung dieses Glückbedürftigen. Von der erhabenen Ironie übermächtigen, reinen Innenlebens freilich haben Andrea Burton und Lovell nichts. Sie bringen es nur im Verhältnis zu ihrer Umgebung bis zum deus ex machina wie Gozzis Geisterkönig Zeim oder Genius Zelu. Wir haben den Lovell hier eingehender betrachtet, nicht nur weil er von prinzipieller und programmatischer Bedeutung für den romantischen Tieck ist, sondern weil darin die Grundzüge einer Metaphysik überhaupt zum Ausdruck kommen, welcher unsere Untersuchung gilt.

Dasselbe Göttinger Wintersemester, das in Hinsicht auf Shakespeare und Cervantes für Tieck so fruchtbar sein sollte, brachte auch den „Herrn von Fuchs, ein Lustspiel in drei Aufzügen nach dem Volpone des Ben Jonson“ und den ersten Entwurf zum Karl von Berneck. Diese Bearbeitung des Volpone, wie die spätere der Epicoene, sind für den Dualismus Ludwig Tiecks sehr charakteristisch. Neben seiner schwärmerisch-phantastischen Shakespeareverehrung sehen wir hier sein rationalistisches Bedürfnis sich in der Ueberschätzung dieser derben Pedanterien befriedigen. Hat Tieck doch noch 1829 im Vorbericht zur dritten Lieferung seiner Schriften (Band 11 XIX) an Ben Jonson gelobt: diese Fülle und Stärke, dieses grossartige Herbe, das sich Aristophanes nähert. Freilich erkannte er doch (XXIV, XXV), dass Ben Jonsons Magnetic Lady und the staple of news, so wie viele Autos des Calderon, noch mehr aber viele Loas oder Prologen zu diesen an Buchstabenrätsel und Logogriphen grenzen, die die Phantasie mit steifen, gemachten Blumen und grellen Farben in lebendige Poesie hinüber zu täuschen strebt. In seiner Bearbeitung des Volpone, wo er die politische Satire durch literarische, gegen die Aufklärung gerichtete, ersetzte, fand er später (B. 11 XXVI) „Grillen und Ueberzeugung“ angekündigt, die im Zerbino und späteren Schriften mehr oder minder angedeutet oder ausgesprochen sind. Für unsere Fragestellung wichtiger ist seine Auffassung des Schicksals im

1792 geschriebenen, zweiaktigen Trauerspiel der Abschied und im bald darauf begonnenen Karl von Berneck. In beiden ist das Fatum durchaus als abstrakte Notwendigkeit erfasst (eine Missdeutung der Antike, die sich durch unsere ganze klassizistische und romantische Theorie der Klassizität bis auf Hegel erstreckt). Im Abschied ist, wie Tieck selbst schildert (B. 11 XXXVIII), an ein Bild, Messer, selbst an einen Apfel Verhängnisvolles geknüpft, was durch die Erfüllung der Vorahnung zum Orakelmässigen erhoben, eine tragische Wirkung hervorbringen sollte. Im Karl von Berneck (die endgültige Fassung stammt von 95) erklärt Walter gleich zu Anfang; „Jedem von unserem Stamme ist ein alter unversöhnlicher Fluch mitgegeben." (B. 11 S. 7.) Dieser Fluch bleibt ganz zufällig und beliebig. Karl namentlich verfällt immer wieder in den uns aus dem Lovell sattsam bekannten hamletisierenden Ton: (S. 97) der Mensch wird geboren, ohne dass er es weiss; seine innerlichen Gedanken sind Träume, und äusserlich erzeugen sich indessen andere Träume, die wir Taten nennen und von denen er nichts weiss. (S. 106) Mit uns spielt das Schicksal wiederum auf seine Weise. Nicht wahr? alles ein grosses Spiel, eine Posse, in der fürchterliche und lächerliche Gestalten seltsam durcheinander gemischt sind, die sich gegenseitig kennen und doch durchkreuzen. Dieses Schicksal langweilt sich schliesslich selbst: (S. 138) „Jede Strafe ermüdet endlich; warum sollte die Rache nicht langsamer werden und immer um mehrere Schritte hinter mir zurückbleiben. . . . .

So wirkt denn die Sühnung des Muttermordes am Ende auf ähnliche Weise tragisch wie der Ziegelstein, der vom Dache niederfallend, einen Vorübergehenden erschlägt. Kein prinzipieller Fortschritt über den Lovell hinaus ist getan. An Stelle des Puppenspielers ist einfach eine Maschinerie getreten. Was bedeuten dagegen einzelne Stellen wirksamer impressionistischer Technik: z. B. Mathildes Gesicht (S. 53) oder die an Goyas Satanismus erinnernde Schilderung der verzerrten Schatten der beiden Liebenden im „Abschied", hinter denen schon der Ehemann als Rächer steht.

Aus der nun folgenden Zeit der Volksmärchen von Peter Leberecht haben wir uns an die beiden Produkte zu halten, welche die Fortentwicklung seiner Auffassung der Komödie deutlich machen: an den Prolog und an den Ritter Blaubart. Hier, wie immer, gilt unsere Aufmerksamkeit nicht dem Phantastisch-Märchenhaften um seiner selbst willen, sondern nur insofern damit die Erfahrungswirklichkeit kontrastiert

wird, soweit also Umdeutung und Verspottung des kopernikanischen Standpunktes vorliegt; die eigentümlich romantische Form der Reflexion, in welcher sich Schöpfer und Geschöpf dieser Mischgattung bewegen, gibt uns das Recht, die spezifische Märchendichtung Tiecks, auch wenn sie sich musäusartig aufklärerisch-ironisch gebärdet, hier beiseite zu lassen. Das kleine Puppenspiel Hans Wurst als Emigrant, welches 1795 anzusetzen ist (nachgel. S. I 76) gehört ebensowenig in den Kreis unserer Betrachtung.

Der Prolog versetzt uns zum erstenmal in den eigentümlichen Kontext aus Phantasie und Reflexion, der die Struktur der romantischen Komödie ausmacht. Das Ganze spielt im Parterre des Theaters vor Beginn der Aufführung.

Baal und sein Sohn Hanswurst sind die Hauptpersonen. Riegel vertritt Fichtes Ichstandpunkt; die produktive Einbildungskraft wird parodiert. (B. 13 S. 261.)

> Wir bilden uns nämlich ein, wir sind,
> Und daraus folgt nun geschwind,
> Dass alle die Dinge, die wir so erleben,
> In uns als Phantome schweben.

Von dieser transzendental-psychologisch-phantastischen Deutung des a priori gerät er nun mit einem Sprung in den blühenden Solipsismus. (S. 262.)

> Ich bin der Einz'ge hier, der existiert,
> Und sich die andern nur imaginiert,
> Dann steht es billig kaum zu begreifen,
> Wie sich so kann Erfindung auf Erfindung häufen,
> Und dass ich hier so eingepresst sitze,
> Und das Gedränge macht, dass ich schwitze,
> Und doch kann ich's verfluchte Imaginieren
> Nicht lassen, ich muss dies alles produzieren.

Die produktive Einbildungskraft hat hier den Charakter des goethischen Zauberbesens angenommen. Endlich wird der Solipsismus diese contradictio in adjecto von seiner übermässigen Leistung durch die Ohrfeige Michels erlöst, dem er als seiner Vorstellung verzeihen muss. In diesen wenigen mitgeteilten Zügen haben wir wirklich einen Prolog zur romantischen Komödie. Haym hat an einem Jahrmarkt zu Plundersweilern und an dem Pater Brey sogar an Aristophanes, als an

Vorbilder der Improvisation erinnert. (S. 97.) Dem Kern der Sache scheint mir Holbergs Ulysses von Ithaka näher zu stehen, wenn man überhaupt nach Analogien suchen will. Wie Chilian als Hauptperson dem traurigen Ritter Ulysses seine eigene Unwahrscheinlichkeit an der Diskrepanz zwischen Bühnenzeit und traditioneller Chronologie immer wieder vordemonstriert, bis schliesslich die Juden seine Anstrengung krönen, dürfte dem Gehalt nach dem tieckischen Spiele ähnlich sein, wenn Holbergs Tendenz nicht die gewöhnliche der Hanswurstiade wäre, die mit der objektiven Scheinwelt der Bühne ihren Unfug treibt; Tieck dagegen die zeitgenössische Philosophie mit der instinktiven Abneigung des Dilettanten gegen theoretische Strenge in reizendem Missverständnis ad absurdum führen will. Das Ammenmärchen Ritter Blaubart, dessen ästhetischen Wert Haym so vorzüglich charakterisiert hat (S. 93), ist als Märchendrama wie er fein bemerkt „bewusst oder unbewusst eine Parodierung der dramatischen Formen". Er sagt: „Gozzi war weiser als Schiller, wenn er seinen Feenmärchen jenen marionettenhaften Anstrich gab; Schiller war weiser als Tieck, wenn er den gozzischen Marionetten zwar Fleisch und Blut und organische Bewegung, aber doch nur eine märchenhafte Seele und insbesondere ein märchenhaftes Gewissen verlieh." Tiecks Figuren sind zu realistisch gehalten und zu individuell ausgezeichnet; Gozzi bleibt beim Typischen, wenn seine Figuren auch ungekehrt wie Haym es will, mehr Fleisch und Blut als die der schillerschen Bearbeitung haben. Diese Märchenkomödie, welche im engern Sinne gar nicht den Namen des Romantischen verdient, hat zwei Punkte, in denen sie sich diesem Begriff nähert: Blaubarts Charakter und Simons Reflektiertheit und Reflexion. In Blaubart treffen wir wieder jenen Verführer und Puppenspieler-Typ an, als dessen Inbegriff und Symbol Don Juan gelten mag. In Simon entsteht ihm ein Gegenspieler: „Ein melancholischer Grübler, familienverwandt mit dem Lovell, Balder, Berneck" — der Typus Hamlet. Sprengen schon Blaubarts literarische Anspiegelungen die ästhetische Einheit des Stückes, so ziehen Simons Monologe es zeitweilig in die subjektiv-lyrische Sphäre der tieckischen Komödienphantasie zurück. Die vorgeschobene Geisteskrankheit vermag solche Ueberlegung über das Denken des Denkens, über die Kritik der Erkenntnistheorie wie die folgende, künstlerisch nicht zu entschuldigen: (S. 47) „Ich denke, und mit dem Zeuge, womit ich denke, soll ich denken, wie dieses Zeug selbst beschaffen sei. Es ist unmöglich."

Diese Entscheidung zeigt Tiecks Skeptizismus wiederum deutlich. Hierher gehört auch jener Vergleich des Erkennens mit den verschiedenen Häuten einer Zwiebel, der an freiwilliger Parodie jenem unfreiwillig parodischen Ausspruch Kleists über den kantischen Phänomenalismus (im Gleichnis von den grünen Gläsern an Stelle der Augen) nicht nachsteht. Zeigt sich Simon also zu eng mit dem Denken seines Schöpfers verwachsen, so erreicht umgekehrt Ritter Blaubart oft die entzückende, selbstverständliche Gewissenlosigkeit gozzischer Figuren, z. B. wenn er den Rittern den Kopf abhauen lässt, wenn er den Arzt wegen seines Bartes konsultiert, oder sich mit den Narren und dem Ratgeber unterhält. Hatte Tieck seine eigenste Weise im Prolog nur schüchtern versucht, so tobt sich nun seine Phantasie in der verwirrenden Fülle seiner Burlesken aus: der gestiefelte Kater und seine Fortsetzung Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack, die verkehrte Welt, das Ungeheuer oder der verzauberte Wald, entstehen alle fast gleichzeitig in den Jahren 97/99. Stoff, Form wie Pointe des gestiefelten Katers fallen wiederum nicht in den Rahmen unserer Betrachtung. Auch hier liegt der Satire, der hier scheinbar formenden Tendenz des Stückes, eben jenes eigentümliche Phänomen der romantischen Phantasie zugrunde. Tieck selbst schrieb später über das Stück (SS. W. D. IDXII): Die poetische Kritik, die spottende Bühne, die sich selbst zum Gegenstand des Gespöttes macht, ist am kräftigsten und bittersten schon von Aristophanes zum selbständigen Gedicht erhoben worden. Bei ihm scheint mehr der Geist der Partei, als kritische Ueberzeugung oder reine Polemik für diese, das Wort geführt zu haben. Holberg in seinen Parodien war heiterer. Gozzi weiss in seinem Pedantismus für das, was er die ältere bessere Zeit nennt, mit Grazie und Kühnheit, das Possierliche zu vereinigen.“ Tieck, der mit Böttichers Manifestation einen ähnlichen Verfall der Bühne, wie der spätere Venezianer zu erleben glaubte, dachte bei der Ausführung seines Schwankes durchaus an die Bühne: (XX) „In einem kleinem Theater, wo man das Parterre aufgäbe, um es zur Szene zu ziehen, müsste der Scherz, leicht gespielt, die Wirkung die er beabsichtigt, vollbringen. Ebenso hat er beim Blaubart, bei der verkehrten Welt u. a. m., die Anforderung der Bühne im Auge.

„Auf hohen und höchsten Befehl“ angeordnete Aufführungen des Katers und des Blaubarts haben den alten Tieck nicht sonderlich befriedigt. (Kr. S. B. 4. S. 377, S. 379.) Dass Tieck an die Verwirklichung

dieser Stücke auf einer realen Bühne dachte, ist ungemein bezeichnend für das Schwanken des schlechten Gewissens zwischen der unbedingten Willkür des romantischen Ich-Kultus und der Schmiegsamkeit seiner Berliner Literaten-Natur. — Die Reihe der spezifisch-romantischen Brechungen ist hier bis zur vierten Spiegelung geführt: Das Gemüt des Geniessenden bedeutet die erste. Der Zuschauer auf der Szene die zweite. In diesem Spiegel reflektiert sich das Bild des Schauspielers. Da beginnt der Schauspieler über sich selbst in seiner Eigenschaft als Mime zu meditieren, wenn er zum Publikum spricht: Jetzt rede ich aber zu ihnen, als blosser Schauspieler zu den Zuschauern; oder er versinkt endlich in ironische Selbstbetrachtung wie der Kater: (S. 23) Es ist fatal, dass ich nichts kann singen hören, ohne Lust zu kriegen, es zu fressen: Natur! Natur!

Hier, wo sich der Schauspieler als Träger seiner eigenen Rolle typisiert, ist die vierte Brechung erreicht. Hier erscheint auch die Disputation des Hofgelehrten mit dem Hofnarren über den Wert des Stückes, in dem sie spielen, wo also das Stück selbst als Stück im Stück vorkommt. (S. 42) Während sich der Schauspieler die feine Beweglichkeit des Bewusstseins wahrt, scheint dagegen der Zuschauer in der Szene im allgemeinen zwischen Glauben und Unglauben an den Bühnenvorgängen zu schwanken.

Prinz Zerbino, oder die Reise nach dem guten Geschmack, führt die Weise des Katers fort, doch sind Tempo und Bewegung verlangsamt. Hans Wurst, der Hofrat geworden ist, polemisiert gegen die Realität der Aussenwelt: (S. 15) „Die Wirklichkeit ist leer. Es gibt gar keine Wirklichkeit". Er plädiert für die Wahrheit der Metapher (S. 29). Dem Romantischen am nächsten kommen die Ansichten des alten, für verrückt geltenden Königs Hans aus dem Kater. (S. 48) „Jedes Spiel ist eigentlich ein Kinderspiel, und was treiben wir denn wohl ernsthaft?" Ihm, dem Enttäuschten, ist die Wahrheit bei seinen Bleisoldaten, die er nach Lust lenken und tyrannisieren kann: (S. 50)

So hab' ich endlich denn das wahre Glück,
Nach dem ich lange suchte, aufgefunden!
Vom Staat entfernt, regier' ich diesen Staat,
Der etwas doch, wenngleich nur bleiern ist,
Doch jener wirkliche ist nur ein Unding,
Ein Wesen, das sich Fürst und Untertanen denken.

Und nun jenes echt romantische Lob harmonischer Bewusstlosigkeit:

Verleumdung, Hass, Verfolgungen sind fremd,
Der bleiernen Natur, der bunten Welt,
Die in sich selber abgeschlossen ist,
Die stille Einsamkeit so liebt wie ich . . . .

Der Schein ist alles, was wir von den Dingen
Begreifen können, darum könnt ich sagen:
Dies Heer besteht aus wirklichen Soldaten;
Die wirklichen sind diesen nachgemachte.

Er bedauert, dass es uns nicht möglich ist, aus dem ästhetischen Zustand mystischer Passivität heraus mit dem Menschenschicksal zu spielen, den Menschen als Figur zu betrachten.

Warum sind wir doch gegen Menschen anders gesinnt? betrachten sie nicht als Figuren, zum Spass erdacht, zum Scherze aufgestellt, und sind damit zufrieden, wie sie sind?

Mit diesem Weisen, dem es gelingt, wenigstens in einer leblosen Welt seine Willkür in der Vernichtung und Erhöhung von Bleisoldaten zu befriedigen, mit diesem Greise kontrastiert der junge Helikanus, ein weiteres Exemplar jenes Hamlettypus, dem wir schon so oft begegnet sind. Ihm fehlt die epikuräische Resignation, welche die Welt als menschliche Komödie zu sehen vermag. (S. 72.)

Ich bin es satt, des eklen, leeren Schauspiels,
Wo nichts zusammenhängt und nur Geschwätz
Die müss'gen Szenen füllt. Die Eitelkeit,
Der nicht'ge Uebermut, Verstellung, Falschheit,
Und Langweile die als Narr im Stück
Belust'gen soll, sind alle mir verhasst.

Wie nah diese Ansicht Tiecks phantastischer Ueberzeugung steht, wird erhärtet durch den Umstand, dass der Satan (S. 119) als erster Tragödiendichter der Welt bezeichnet wird. Wie sich Beelzebub denn auch als wahrer Kenner des Marionettentheaters herausstellt (S. 213), eben weil er der Verführer und Psycholog par excellence, wie kein anderer die Handlungen der Menschen zu lenken weiss. Eine überraschend feine romantische Brechung zeigt die Szene des Marionettenstückes (S. 200). Der gelehrte Polykomikus muss sich vor versammeltem Volke von der Marionette Polykomikus persiflieren lassen.

Hat früher der Kater Hinze, jetzt Minister Hinze von Hinzenfeld aus heimlichem Ehrgeiz Abenteuer und Besiegung des Popanzes unternommen, so findet er nun im Hund Stallmeister einen ebenso ruhmdurstigen Nachfolger. Die verkehrte Welt, ein Stück, welches äusserlich ironisch mit Rücksicht auf die Zeitereignisse, aber im eigentlichen Sinne ein historisches Schauspiel heisst, setzt die Vermenschlichung alles organischen Lebens fort, welche in Zerbino mit dem Sprechen des Gartens, aller Blumen, Hausgeräte, Esswaren und Musikinstrumente begonnen hatte.

Wie Gundolf es angedeutet hat, wird mit diesem Pananthropismus nur eine Entseelung des Menschlichen erreicht. Ob diese Reduktion der Gestalt auf die Zweidimensionalität der Arabeske nicht Absicht des romantischen Urhebers ist, bleibe dahingestellt. Bei Gozzi, wo z. B. im philosophischen Märchen vom grünen Vögelchen, der grüne Vogel spricht, Marmorbilder reden, Aepfel singen, Goldwasser tönt und tanzt, rettet die allverbreitete Märchenatmosphäre das typische Leben dieser Welt. Bei Tieck wirken Personifikationen nicht symbolisch, sondern allegorisch. So bleibt auch Scaramuzzia, Fiorillis berühmte Erfindung wie sein entthronter Gegenkönig schemenhaft. Jedes Ding steht vom Dichter in der nämlichen Entfernung, jedes beansprucht gleiches Eigenleben: (S. W. V. S. 374) „Von der Mücke bis zum Elefanten ist zunächst alles um seiner selbst willen da, des Menschen zu geschweigen; so sollte es nicht auch mit Gedanken sein, die früher sind als ihre Anwendungen? Nicht ebenfalls mit Laune und Lust und Lachen und einer verkehrten Welt? Verkehrt sie nur noch einmal, so kehrt ihr die rechte Seite heraus, und ihr sagt dann nicht: Darin ist kein Verstand.“ Das Wort ist seinem Sinne nach schon gleichgültig. Der Narr schüttelt es zwischen den Zähnen herum und wirft es dann „dreist und gleichgültig wie Würfel heraus“. (S. 363) Die Symphonie benutzt es an Stelle reiner Musik. Das Orchester spricht ein Adagio in As-moll (S. 308); das Allegro (S. 336) gibt seinem dithyrambischen Taumel sprachlichen Ausdruck. Die musikalische Phantasie entschuldigt sich selbst: Lasst dem magischen Feuer seinen Lauf; die wunderliche Stickerei nimmt sich nur auf einem dunkeln Nachtgrunde aus. Die Töne sprechen untereinander: Ihr geniesst euch selbst und die harmonische Verwirrung. Sie kennen die Gefahr, sich „selbst zu vernichten durch Ueberfülle, wenn sie im Wahnsinn nicht nüchtern und mässig“ zu sein verstehen. Skaramuz, dieser Metternich der Poesie, lässt sich selbst auf einer Bühne in der

Bühne sitzend — auf einer dritten Szene (einem Privattheater) etwas vorspielen. Als er angegriffen wird, klettert das Publikum des Parterres aufs Theater und eilt seinem Götzen zu Hilfe. Hat sich im Zerbino der alte König (S. 148) über das jammervolle Geschick dramatischer Rollen beklagt, mit denen es noch schlimmer als mit den Idealisten bestellt sei:

. . . . Wir sind noch weniger als Luft,
Geburt aus einer fremden Phantasie,
Die sie nach eigensinn'ger Willkür lenkt.
Und freilich kann dann keiner von uns wissen,
Was jener Federkiel uns noch beschert.
O jammervoll' Geschick dramat'scher Rollen. —

So wird er hier durch die Reflexion des Wirts überboten, der sich wundert, warum ihn der Dichter so sprechen lasse. (S. 406.) Ein Analogon zum Marionettentheater des alten Dieners bildet hier die Seeschlacht zwischen den Schiffen Pantalons und Harlekins. (S. 389 ff.) Nach solcher bewusster Uebersteigerung der Phantasie ist keine Weiterbildung dieser durch den Spieltrieb erzeugten Unform zu erwarten.

Die Tragödie, Leben und Tod des kleinen Rotkäppchens von 1800, worin Tieck handelt und redet, ist in jeder Hinsicht belangslos. Eben dasselbe gilt vom Fastnachtsschwank der Autor, vom Prolog zur Magelone, endlich vom Däumchen, der die Durchbrechung der Illusion wie die vorigen nicht mehr kennt und sich trotz seines Spottes gegen die Aufklärung (Hofrat Semmelziege) und gegen die Romantik (Schuhmacher Zahns Rede) in nichts mehr von der Märchenkomödie älteren Schlages unterscheidet. Der kleine, flinke Däumchen ist nun der Ueberlegene. Während also der eine ironisierende Trieb der tieckischen Gestaltungskraft sich im Märchenspiel verliert, flüchtet der andere in das schrankenlose Reich eines musikalischen Impressionismus. Es ist der Weg zur Oper und zu seinen grossen Schauspielen. In seinem musikalischen Märchen, das Ungeheuer und der verzauberte Wald (schon der Name klingt an Gozzis blaues Ungeheuer an) hat er, wie er selbst schreibt: (S. W. XI S. 149) „eine praktische Darstellung meiner Theorie über die komische Oper" hervorbringen wollen. Auch ist die Absicht, ein Schauspiel zu liefern, das sich unaufhörlich widerspricht, ohne sich zu vernichten. Die Diskrepanz zwischen gemeiner Realität und poetischer Welt drückt sich deutlich genug darin aus, dass die poetischen Figuren singen, die prosaischen Prosa sprechen. Der Minister Samieli (ein Verwandter Tartaglias) glaubt nicht an den Inhalt des Stückes, sowie er

auch nicht singt. Der lustige Krieg zwischen Musischen und Amusischen dauert durchs ganze Stück. Am Ende ertönt (S. 207) „eine wunderbare, grässliche Musik; eine Tanzlust befällt alle; seltsame Masken und Gestalten treten herein, ein grosses, ausdrucksvolles, magisches Ballett, das Wahnsinnige in wunderlichen, aber nicht widrigen Gestalten darstellt."

Die Genoveva, Kaiser Oktavian, schliesslich Fortunat zeigen Tieck vom Romantischen im tieferen Sinne wie von jeder Rücksicht auf die Bühne entfernt, bemüht (S. W. I XX XX I X) einige Stellen ganz musikalisch, andere ganz malerisch zu behandeln. Jene spezifisch romantischen Formen und Brechungen der Reflexion kommen nicht mehr zur Anwendung. Das Ganze wird „durch Prolog und Epilog in einem poetischen Rahmen traumähnlich festgehalten" (XXIX), die Reflexion, welche der junge Tieck in ihrer Bewegung wiederzugeben versucht, ist zu spröder, spanisch anmutender Allegorie erstarrt.

Clemens Brentano.

Brentano zeigt das Zurücktreten der erkenntnistheoretisch orientierten Ironie, der „logischen Schönheit", vor der psychologischen Ironie des Rokoko. Jean Paul umfasst zeitlich die frühe Romantik; der junge Schlegel findet (IS II 368), „dass solche Grotesken und Bekenntnisse noch die einzigen Erzeugnisse unseres unromantischen Zeitalters sind". Brentano, in dessen ersten Dichtungen die philosophische Romantik verklingt, ist Richters Einfluss in hohem Masse zugänglich. Uns interessiert Brentano insofern, als er Träger spezifisch-romantischer Vorstellungen und Ansichten ist; seine Verbindung mit dem Rokoko (als symbolisch dafür mag seine Liebe für Gozzi und Jean Paul gelten) sollen nur kurz gestreift werden. Hat Tieck aus der letzten, hinter ihm liegenden Epoche geschlossenen Stils die Hochschätzung mozartischer Musik und mozartischer Welt geschöpft, so ist Brentano ihm darin gefolgt, nur dass er, begabter und spielerischer, das grüne Vögelchen, die Frau als Schlange, dem Sturm tieckischen Geschmackes vorzieht. Dennoch strebt er in seiner Jenaer Epoche an, wie Dorothea an Schleiermacher schreibt (aus Schleiermachers Leben III 190), der Tieck des Tiecks zu sein, was auch der Jubel „über die wunderheilige Genoveva", das Zitat aus dem Herkules am Scheidewege, und andere Stellen im Godwi bezeugen. Was ihn an Tieck in erster Linie fesselte, war dessen „humoristische Totalität", wo es „keine einzelne Torheit, keine Toren, sondern

nur Torheit und eine tolle Welt gibt. Daneben freilich auch dessen sentimentaler Pessimismus, jene Atmosphäre des Lovels oder des blonden Eckbert: Tieck der Schwärmer und Tieck der Puppenspieler. An Friedrich Schlegels Produktion mochte ihn vor allem das Stoffliche und Formale der Lucinde anziehen, die er wie der Analytiker seines Godwi als Traktat über die körperliche Liebe auffasste. Tieck hat ihn als Nachahmer verspottet, Friedrich Schlegel in einem unsanften Prügeldistichon abgelegt. Dennoch enthält Brentanos Phantasie ein Element, das ihn mit derjenigen der beiden Romantiker verbindet, die brentanosche Ironie in Leben und Werk. Der Brentanismus zeigt eine seltsame Verbindung schlegelscher und tieckscher Anschauung. Er will nicht nur „von Teufelsgewalt satirisch sein," sondern er ist es auch wirklich. Seine Parodie des Kotzebueschen hyperboreischen Esels (der seinerseits eine Polemik gegen das Athenäum, mit eigenen Worten der Schlegel ist), Gustav Wasa zeigt den jungen Brentano ganz unter dem Einfluss Tiecks.

Der Verfasser der verkehrten Welt wird in jedem Punkte übersteigert; Kotzebues Schauspiel Gustav Wasa wird, als Stück im Stück, zu spielen angefangen und dabei parodiert. Von der weimarischen Bibliothek aus durch die Gartenszene mit dem Herrn Abonnement, dem spätern abonnement suspendu, gelangen wir ins Theater. Hier spielt nicht allein wie bei Tieck das Publikum mit, allegorische und symbolische Gestalten wie Theatergeist, Vorhang, der gemeine Menschenwerkeltag, die feierliche Theaternacht, das ganze erleuchtete Haus spricht, ebenso die Symphonie analog der Musik in den tieckschen Komödien; die einzelnen Instrumente personizifieren und individualisieren dabei sich selbst; die Flöte als Schäfer am Himmel, die Bratschen als Oekonomen, Schullehrer und Kalendermacher, das Waldhorn als Eremit, die Hoboe als Phantast, die Klarinette als Zigeuner. Die Personifikationen werden lebenswahr, gehen in selbstständige Symbole über und verlieren sich darauf wieder. Endlich tritt das Ich des Dichters auf; der Höllenwirbel seiner hemmungslos verlaufenden Vorstellungen geht weiter, so dass eine dieser Vorstellungen selbst, ein Offizier, durch das Gewirr verrückt wird; Kotzebue wird gespielt und parodiert; die literarischen Sticheleien Tiecks werden aufgenommen, Athenäumsfragmente, die Lucinde (als lux inde gedeutet), Jacob Böhme und Jena (das literarische Bedlam Gähna) als Betlehem gepriesen. Zwei Transzendentalphilosphen treten auf, welche noch nicht hinübergekommen sind. Sie schwatzen den unerhörtesten, idealistisch travestierten Unsinn (S. 96) über den

verrückt gewordenen Offizier: Meine individuelle Anschauung reflektiert in sich selbst das apriorische Bewusstsein von dem in der Bewusstlosigkeit seines ungestörten Organismus posteriorisch gestörten Offiziers . . .

Wiederum gilt dem anmasslichen Deduktionsgelüsten der Spontaneität der besondere Spott des Dichters; er spricht von den neueren Philosophen (S. 113), die sich sehr glücklich schätzen müssten, da sie alles aus sich selbst herausführen, auch den Homer und andere grosse Dinge. (Vergleiche Jacobis Spott auf die Wissenschaftslehre; sie deduziere alles aus einer „hohlen Nuss der Selbständigkeit". (WW III 37.) Wie dem erkrankenden Offizier mochte auch dem Dichter dieser Farce zu Mut sein „ein Schwindel im Kopf wie grosse Gedanken und ein lustiges Gefühl im Herzen, welches einem dabei wie ein Mühlstein drückt"; hier hebt sich zwischen diesem Mummenschanz überkommener Maskerade Brentanos eigenes Gesicht auf einen Augenblick aus dem Wirbel. Die Verkehrtheit der Bühne hat hier ihren Gipfel erreicht. Dennoch bleibt die Wirkung aus. Diese (B. 4 S. 447) Spiegelspiegelung poetischer Trunkenheit in Ton und Farbe zerplatzt wie eine Seifenblase.

Dieser Entwicklungsstufe der romantischen Komödie entspricht A. W. Schlegels Ehrenpforte und Triumphbogen für den Theaterpräsidenten von Kotzebue. (S. W. II.) In die stacheligen Girlanden der Sonette und Oden ist hier eingeflochten ein empfindsam-romantisches Schauspiel in zwei Aufzügen: Kotzebues Rettung oder der tugendhafte Verbannte. Aehnlich wie im Gustav Wasa sprechen kotzebuesche Geschöpfe die Sentenzen ihres Meisters, setzen ihr Leben jenseits der skizzierten Bühnenschicksale fort; taucht bei Brentano der Dichter selbst mitten unter seinen Figuren auf, so ist hier Kotzebue der Held seines Stückes und wird von seinen Geschöpfen beim Zaren aus der sibirischen Verbannung losgebeten. Wiederum dienen Literaten wie Falk und Böttticher dem Spott zur Zielscheibe, werden wie bei Tieck Zauberflötenrhythmus und Marionetten (La Peyrouses Gattinnen S. 280) verwandt. Im feineren Sinne romantische Ironie anzuwenden, hat vielleicht der Gegenstand selbst verboten. — Verwandter Geist wie der Gustav Wasa trägt Brentanos gleichzeitiger Jugendroman Godwi. Auch hier haben sich in dieser allzu bildsamen Seele Tieck, Schlegel und Jean Paul eingeprägt und gegenseitig verwischt. Alfred Kempner hat in seinem Godwi im einzelnen die Zusammenhänge mit der psychologischen Ironie eines Sterne, Cervantes und Jean Paul nachgewiesen und Brentano von hier aus einzustellen versucht. Unser Interesse, welches auf die spezifisch

romantische, d. h. erkenntnistheoretisch orientierte Ironie gerichtet ist, hat eine andere Reihe von Punkten hervorzuheben; hier ist uns wichtig, was Brentano mit der Frühromantik verbindet, nicht was ihn von ihr trennt. Was dieses Jugendwerk so jung und hinreissend macht, ist die Fähigkeit seines Verfassers, „alles von allen Seiten anzusehen" (S. 17) „aus der Wendeltreppe irgend eines Schlosses" Eichenwehen auf die seiner Laune zu geraten, kurz, halb Proteus, halb Chamäleon zu sein. Hier ist der virtuose Einfühler wie ihn Friedrich Schlegel gefordert hat, nur dass er den Dingen schon eine gefährliche Macht über sich einräumt, dass er allzu impressionistisch Stimmungen auf sich spielen lässt und in Gefahr gerät, sein eigener Schauspieler zu werden. Wie für Julius ist ihm Leistung nur ein Stachel zu neuem Genuss; ein steter Gefühlswechsel zerreist ihn. (S. 17) So dreht sich die Wendeltreppe seiner Laune aus dem traulichen wollustdüstern Boudoir seines Herzens hinauf zu dem wüsten Leben in seinem Kopfe. Er beobachtet und deutet sich seine Einfälle und gerät dabei in eine hypochondrische Sentimentalität, welche Jean Pauls eine Grundnote ist. Als echter Pessimist — hier zieht sich die Linie vom Lovell des jungen Tieck bis zu Schoppenhauers nihilistischen Grunderlebnis hin: Kennt er nur Wollust und Langeweile. Hat er in Augenblicken selbstvergessenen sinnlichen Lebens „die Ruhe und den Genuss des Genusses" (S. 40) erreicht, so sinkt er gleich darauf in seine unreife Verzweiflung zurück. Gegenüber der unabweisbaren Tatsache der Realität sucht er sich in eigene Netze einzuspinnen: (S. 41) Ich lebe nun einmal in einer Traumwelt, und tue ich nicht recht, wenn ich darin lebe, wie man es kann? Du hast mir so oft geklagt, dass alles, was wir wissen, alles was wir tun, Schatten sei; nun sieh, ich lebe dein Schattenleben, drum bin ich glücklich an Jodunos Seite im Schatten der Eiche." Wir sehen, wie er sich und seine ernsthafte Verteidigungsrede selbst mit ungläubigem Achselzucken begleitet, und wie weit entfernt seine Wirklichkeit von seiner stolzen Erklärung ist, dass Glück und Genuss Zweck unseres Lebens sei und in uns selbst liegen müsse. (S. 42.) Brentano möchte sich ähnlich wie Julius das Glück seligen Verharrens des freien Geistes im Lebensgenusse vortäuschen; in der Umarmung der Liebe sieht er sein Ideal konkretisiert; sie ist „der geistigste und körperlichste Gedanke seines Lebens, wo alles nur die Kraft hat zu bilden, ohne zu reflektieren, das Objektivste ohne Bewusstsein, das Kunstwerk der Genialität". Diese Umbiegung des schellingschen Gedankens von der Bewusstlosigkeit ästhetischer Produktion ins Erotische

ist echt romantisch; das Zusammenströmen aller Teile in der Totalität der Liebe tiefste Ueberzeugung. (S. 107.) In der sausenden Bewegung dieses durch die Liebe magisch geschlossenen Kreises fliessen seine Ideale in stetem Uebergang und Wechsel: „In den stillen bildenden Künsten (S. 13) vermag er sich wie Lady Hodefield nicht zu fassen; jede Objektivation musste den unendlich reichen schillernden Strom dieses Erlebens hemmen; nicht der Blick, nein der Augenblick des Blickes ist meine Sehnsucht; nicht die Bildung der Glieder, nein der Tanz reisst mich fort.“ Wiederum richtet sich wie dem jungen Tieck die Reflexion des Grüblers verwirrt auf den schöpferischen Akt des Subjekts. (S. 148) „. . . . Ich stand wie ein unentschlossener, ungeschickter Gott da, der nicht weiss, wie er die Welt erschaffen soll, weil sie schon da ist.“

„Die letzte Empfindung des Geschaffenen und die erste des Schöpfers durchzittert ihn; dann taucht er wieder im Leben unter: Ich war nie mehr — und doch nichts als ein Lebender. Die Jugendgeschichte des alten Godwi (S. 442) gestaltet sich ganz analog den Entwicklungsgängen im Lovell: Er wickelte sich bald mit sehr grossmütigen Gefühlen von den Menschen los und kam nach Oxford um zu studieren: Dort ergab er sich dem Skeptizismus, und sein Enthusiasmus, den er nun doch nicht mehr ablegen konnte, ward zu einem entsetzlichen, viel böseren Ding, zum schwärmenden Spotte. Auch ihm zernagt der Geier der Reflexion ewig wiederkehrend das Herz. (S. 283.) Die Philosophie mit der Reflexion hat alle Töpfe des Prometheus zerschlagen. Klingt hier das Gleichnis an das früher zitierte aus der Lucinde an, geht die Verwandtschaft bis zur Uebernahme von Zitaten und Wendungen (wie Z. W. S. 194, S. 243) . . . . oder: es ist nichts Unkeuscheres, als ein recht sinnliches Mädchen, das keusch ist, und eine Violette, die sich bekehrt, verliert ihre Unschuld. So wird die Religion (S. 489) als unbestimmte Sinnlichkeit definiert, die wahre Andacht dareingesetzt, dass man nicht mehr als Mensch bete, sondern als Mann oder als Weib; so trennt diesen Sensualismus und Impressionismus doch eine tiefe Kluft von demjenigen eines Lovel. Brentanos Gefühl für Individualität, für Eigentümlichkeit im ästhetischen und historischen Sinne ist Tieck und Friedrich Schlegel gegenüber schon bedeutend reicher. Ist auch die Formel, welche er der Irrationalität gibt, die schon bekannte der Liebe, so ist er doch auf neue Weise durchdrungen von der „Wichtigkeit des Lebendigen“. (S. 513.) Selten

klingt durch den Sinnenjubel schon die Harmonie des absoluten Seins: Andächtig ist der, welcher über seinem Denken nicht ein trennendes Ende fühlt, sondern einen leisen Uebergang in die unendliche Liebe. Dannn erkennt er: (S. 172) nur der Mensch kann glücklich und ruhig werden, der etwas ansehen kann und der nicht den Drang in sich hat, dass ihm alle Ferne Nähe sei. Der objektivierende, klassische Mensch wird ihm Vorbild wie dem jungen Friedrich Schlegel, ohne dass beiden dauernd die düsteren Wolken der Reflexionen (S. 179) zu durchbrechen vermöchten. Immer wieder fühlt er sich zum „Uebersetzen", denn das heisst nach ihm romantisch empfinden, zurückgetrieben. Nahe an Jean Paul rückt ihn sein angeborener Hang zu verabsolutierender Isolierung eines Individuellen, die Gewohnheit, jedes Erlebnis bis zur Ironie auszukosten, das Burleske und Groteske als Eigenwert anzusehen. So sagt er in den „Szenen aus meinen Kinderjahren" (S. 165):

Kein lieber Spielzeug hat' ich als ein Glas,
In dem mir alles umgekehrt erschien.
Ich sass oft stundenlang vor ihm, mich freuend,
Wie ich die Wolkenschäfchen an die Erde,
Und meines Vaters Haus, den ernsten Lehrer,
Und all mein Uebel an den Himmel bannte.
Und nie konnt' ich die Phantasie bezwingen,
Die immer mich mit neuem Spiel umflocht.

Auch er kann (S. 224) wie die Brunette im Bureau d'esprit keinen langen Ton singen, ohne dass er in einen Triller fällt. Das Ende seiner, wie Jean Pauls Gedanken, wird stets kraus und kehrt in sich selbst zurück. Beide von stärkster Vitalität, von neuem romantischen Erleben durchdrungen, sind durch ihren isolierenden Egoismus verkauzt und verschnörkelt und streifen stilistisch das Rokoko, dem sie doch wie wenige ihrer Zeitgenossen entwachsen sind. Bei Brentano kommt dazu eine bewusste, ästhetische Schätzung der Muschellinie, die sich in Wendungen, Gleichnissen und Phantasien überall im Godwi äussert. „Harmonie und Musik" der Arabeske (S. 194) beschäftigt Bretano wie seinen Antonio Firmenti. Die Arabeske, durch Friedrich Schlegels gleichzeitige Fürsprache (I S. II 367 ff.) sanktioniert, wird das hauptsächlichste Kunstmittel der zersetzten, die psychologische Ironie wieder aufnehmenden Romantik; auch der Vergleich des Erkennens mit Spiegelungen, setzt sich durch das Wort Reflexion mitveranlasst von Friedrich Schlegel und Tieck über Brentano in die spätere Romantik fort. So

Godwi (S. 201): „Es war mir, als bräche sich des Bildes Schein in drei grossen Spiegeln in mir, und Francesco, Cäcilie und die Mutter lebten in mir.“ Auf psychologisch leicht erklärliche Weise führt der zugrunde liegende Phänomenalismus zum Illusionismus und dessen phantastischen Auswüchsen wie Doppelgängertum und Teilung eines Individuums. So erscheint in den Romanzen vom Rosenkranz der Zauberer Apone dem Meliore doppelt, versetzt sich Moles in Biondettens Leiche und foppt so den liebetollen Nekromanten. Ausser solchen vereinzelten Anklängen an die spezifisch-romantische Ironie ist Brentano in seinen späteren Dichtungen ganz zur religiösen Kunst zurückgekehrt. In beschränktem Masse machen davon das Lustspiel Ponce de Leon (in seiner ersten Fassung) und die Philisterabhandlung eine Ausnahme. Wie für den jungen Tieck, ist für ihn Sankt Harlekin ein Märtyrer (B. VII S. 8), weil ihn Gottsched „durch die Neuberin auf dem Theater öffentlich verbrannt“; ihn möchte er zurückführen. Röthes Analyse über die Form des Witzes in Ponce ist erschöpfend; im einzelnen haben wir es hier überall mit der psychologischen Form der Ironie zu tun; über dem Ganzen aber schwebt noch die Stimmung des aus freier Fülle schöpfenden Geistes, der sich zum Ziele setzt (Vorerinnerung (S. 7) „das Komische und Edlere hauptsächlich in dem Mutwillen unabhängiger, fröhlicher Menschen zu vereinigen, den das Edle, Rührende oder Tragische als Parodie und das Komische als Unfähigkeit berührt“. Er steht über seinem Werk als „jener Gesegnete, der sich den Zuschauer und das Schauspiel zusammen nimmt, um über beide zu lachen“ (S. 9). Das geheime dritte Leben des Gesprächs (S. 116) hebt und trägt das Ganze. — Die scherzhafte Abhandlung: der Philister vor, in und nach der Geschichte zeigt Brentanos freien, spöttischen Geist zum letztenmal. Zum letztenmal neigt er sich von der Höhe des genialen Gläubigen zum Getriebe der Kleinen, greift typische Exemplare heraus und hält sie gegen das Licht mit der Gebärde nachdenklichen, halb ängstlichen Spottes. So gelangt er zu Thesen über den Philister, welche gehaltlich schon an Zarathustra anklingen. So Satz 8: Ein Philister kann nie ein Seiltänzer zu werden wünschen. Gleich am Eingange steht sein mystisch-naturphilosophisch klingendes Bekenntnis (S. 384): Die Denkenden und Glaubenden denken und glauben, dass die geschaffene Welt nur die kristallisierte Idee des Schöpfers von sich selbst sei, und dass jedes Geschaffene ein Gedachtes gewesen, ehe es ins Leben getreten. Daneben als Kontrast (S. 385): ein Philister ist der ausgesprochene Feind aller Idee, aller Begeisterung, alles Genies

und aller freien, göttlichen Schöpfung; er ist die komische Karikatur — Silhouette des Teufels, welche er, vom Himmel niederstürzend, gegen die Sonnenseite des Lebens geworfen, wo sie, in tausend Zerrbilder zerbrochen, scheinbar unschuldig und scherzhaft herumgaukelt, aber jeden, der nicht aus ewigen Quellen berauscht in ihrem Schatten entschlummert, vergiftet, und zwar zur ewigen Nüchternheit. „Luzifer gilt als die Idee des Philisters (S. 391), der als Bild, gebildet, eingebildet und ausgebildet, als geneintes Nein, sich über das Ja erheben wollte und zur Hölle niedergestürzt wurde.“ Durch alle Kulturgebiete wird der Geist verfolgt, der die „Individualität des Genialen“ zerstören möchte. Das moderne Theater (S. 420), die transzendentalen Lubrica als Nachdichtungen der Lucinde (S. 429), die kaltjambischen, sentenziösen Schicksalsdramen sind vom Fürst der Philister angestiftet; der Philosoph selbst sitzt auf der Schöpfung oben drauf (S. 388); er reitet auf dem Pferdchen, mit welchem der Strickstrumpf sich endigt. Er wird beschuldigt, den Turmbau zu Babel betrieben zu haben und gehört im Grunde mit zu den Banausen. Am prägnantesten hat Brentano sein Gefühl in die Worte zusammengefasst: sie begreifen das Abendmahl nicht und halten viel auf Brotstudien. Zum letztenmal wird das Leben, diese Delila angefleht: ruf' nimmer Simson! Philister über dir!

Die Ausgänge.

Letzte Ableger tieckischer Ironie in der Komödie bedeuten Eichendorffs Tragödie mit Gesang und Tanz, Meierbeths Glück und Ende, und das dramatische Märchen: Krieg den Philistern. Beide verwerten in der Darstellung der verkehrten Welt nur bekannte Mittel. Meierbeth wird als Held und Wüterich (gegen W. Scotts Romane), Selma, parodistisch auf die Schicksalstragödie als seine Schwester, Rüpel als ihr Diener eingeführt. Das Biwak der kleinen Bekannten, der Dichterlinge und Rezensenten ersteht vor uns; Setzer, Verleger, Publikum etc. wollen den Meierbeth fangen und „einkapiteln“; Schauspielerin und Muse knixen gegen das Parterre; Meierbeth verfolgt das zigeunerhaft als grosser Unbekannte drapierte Schicksal ähnlich wie Prinz Zerbino durchs Stück rückwärts, sodass sukzessive die früheren Szenen wieder erscheinen und das Spiel aufgerollt zu werden droht. Das dramatische Märchen

in fünf Abenteuern „Krieg den Philistern“ zeigt wiederum Verfasser, Kritiker und Publikum in das komische Labyrinth der Handlung eingreifend. Trotz der Narrenreden gegen die Philosophie und trotz des Bürgermeisters Doppelgängertum aber, trotzdem die Deutschtümelei verspottet wird und Grobianus aufersteht, bleibt alles im alten Ton der tieckschen Philistersatire und erhebt sich nirgends auf die blendende Höhe brentanoschen Witzes. Näher bei Brentanos späterer Auffassungs- und Gestaltungsart stehen einige Dichtungen Achims von Arnim. Seine wie Hoffmanns und Justinus Kerners Werke müssen „zu einer Theorie der diabolischen Dichtart“ veranlassen. Fr. S. (I. S. II 186.) Diese hier zu schreiben ist unsere Aufgabe nicht. Als historischen Ausgangspunkt wären Friedrichs Andeutungen über das ästhetische Hässliche im Aufsatze über das Studium der griechischen Poesie zu verwerten und Aussprüche in den Fragmenten wie (I. S. II 30): „an die Stelle des Schicksals tritt in der modernen Tragödie zuweilen Gott der Vater, noch öfters aber der Teufel selbst“. Uns interessiert hier die transzendentale Buffonnerie nur, insofern sie die romantische Komödie beherrscht, „im Innern die Stimmung erzeugt, welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigene Kunst, Tugend oder Genialität, im Äussern in der Ausführung die mimische Manier eines gewöhnlichen guten italienischen Buffos annimmt.“ (I. S. II 189): Die romantische Komödie als konkretisierende romantische Antinomie, als seltsamstes Zwitterkind aus Freiheit und Willkür. — Spiele wie Vertumnus und Pomona (Godwi S. 484 ff.), wo Flametta-Pomona von zweihundert Zwergen, zwölf Riesen, 35 Satyren, zwei Dutzend Faunen, dann noch von Pan, Priap und Hans Wurst umlagert wird, Geschichten wie die vom braven Kasperl und der schönen Annerl, die Anmerkungen zur Gründung Prags, das Märchen vom ersten Bärenhäuter und vom papierenen Gänsehimmel leiten unmittelbar in den Stoff und Gestaltungskreis Arnims und Kerners über. Spielt bei Hoffmann jede Form des Doppelgängertums und des krankhaftesten Solipsismus —, zwei Dinge, die sich logisch, aber nicht psychologisch ausschliessen — in den Elixieren des Teufels, im Magnetiseur, parodisch im steinernen Herz die bestimmende Rolle, wird im Sandmann sogar behauptet, „es ist das Phantom unseres eigenen Ichs, dessen innige Verwandtschaft und dessen tiefe Einwirkung auf unser Gemüt uns in die Hölle wirft oder in den Himmel entzückt“, so hat schon Jean Paul den verführerischen Ton getroffen: der Traum ist unwillkürliche Dichtkunst, der durch

Calderon, verstärkt in Schuberts Ausspruch vom innern Poeten, seine klassische Form erhielt und zu einer Traumästhetik geführt hat, die in Hoffmanns seltsamen Leiden eines Theaterdirektors auf das Theater und den Schauspieler übertragen wird. Hier wird die Rolle geschaffen von der „begeisterten Person", von dem versteckten Poeten, während das Bewusstsein des eigenen Ichs der Verstand war, der den versteckten Poeten hervorlockte und ihm die Kraft verlieh, körperlich gerundet mit Fleisch und Bein ins Leben zu treten. Und Seite 40: „Im Traum schaffen wir fremde Personen, die sich gleich Doppelgängern mit der treuesten Wahrheit, mit dem Auffassen selbst der unbedeutendsten Züge darstellen. Über diese geistige Operation, die der uns selbst dunkle, geheimnisvolle Zustand des Träumens uns möglich macht, muss der Schauspieler mit vollem Bewusstsein nach Willkür gebieten." Fast dieselben Worte spricht der Maler Bickert im Magnetiseur. Nur ein Schritt bleibt zu tun von der Apologie des Traumes zu derjenigen völliger Bewusstlosigkeit. Da wird die Marionette der ideale Schauspieler, weil die Schönheit ihrer Bewegung nicht durch Reflexion getrübt ist. Wir streifen hier eines der tiefsten romantischen Probleme, das von Kleist wie von Hoffmann mit ähnlichen Worten im selben Sinne aufgefasst worden ist. Während Kleist und Hoffmann einseitig den Verlust der menschlichen Bewusstlosigkeit und Unschuld bedauern, hat Hegel, der Überwinder der Romantik, den Sündenfall als notwendigen Ausgangspunkt aller geistigen Entwicklung begriffen. — Achim von Arnim hat den Zauber und das Grausen des Satanismus am reichsten ausgestaltet. Das Doppelgängertum nimmt bei ihm die Form des Golem an; der Bärenhäuter Brentanos und Justinus Kerners wird zum toten Bärenhäuter übersteigert; der Alraun, der sich bei den vorhin genannten bescheiden in Andeutungen und Anmerkungen herumtreibt, wird als Marschall Cornelius Nepos die eine Hauptperson seiner Erzählung Isabella von Ägypten. Schattenspiele, wie das Loch oder das wiedergefundene Paradies, das Studentenspiel Halle und das Pilgerabenteuer Jerusalem mit den eingestreuten beziehungsreichen Maskeraden entziehen sich unserer Analyse, da ihre Ironie psychologisch bleibt.

Einzig das Puppenspiel die Appelmänner erreicht durch den vollendeten Realismus seines innern Lebens, der schroff mit dem Marionettenhaften der äussern Darstellung kontrastiert, eine dämonische Wirkung von metaphysischer Tiefe. Eine ähnliche Art der Bewegung ist darin wie in Schnitzlers tapferem Kassian. In beiden Puppenspielen

sprengt ein grauenhaft lächerlicher Salto mortale ins Wunderbare die unerbittliche Konsequenz der Kausalverknüpfung. Wie sich Kassian und Sophie aus dem Fenster stürzen, der springende Herr das springende Fräulein in der Luft aufhält, und beide wohlbehalten unten anlangen, so heilt in den Appelmännern Meister Hämmerling den toten Vivigenius mit einer Wundersalbe, beides mitten aus streng bewahrter objektiver Wirklichkeitsdarstellung heraus. — Der Prolog des Schattendichters Achim von Arnim könnte füglich zu Justinus Kerners poetischem Werk geschrieben sein. Da heisst es:

Die Kinder schreien in der Dunkelheit;
Verständige sehnen sich nach Freudigkeit,
Und sehnen sich wohl gar nach jenen Schatten,
Die sie am Tage übersehen hatten,
Die den bewegten Umriss deutlich zeigen
Von allem Lebenden, was uns einst lieb,
Was in der Phantasie verwischt und trüb,
Beseelte Bilder, die, obwohl schon eigen
Der Unterwelt, doch an des Lichtes Grenzen
Sich noch mit seiner Heiterkeit bekränzen. —

Einseitig auch sind Schatten, wie bekannt;
Ihr Ansehn wechselt bei des Lichtes Stand;
Auch wird zuweilen sichtbar jene Hand,
Die sie auf Erden hat zu euch gesandt.

Justinus Kerners Erlebnis, wie es in seinem Reiseschatten und in seinem Schattenspiel der Bärenhäuter im Salzbade darstellt, zeigt die vollendete Reduktion der Gestalt auf Fläche. Die eine Grundtendenz der romantischen Phantasie ist erfüllt. Mit dem Auge des Schattenspielers sieht er die Welt ähnlich, aber ausschliesslicher als Jean Paul. Alles Objektive ist im Subjekt aufgelöst; jedes Ding wird nur in seiner Beziehung auf das Gemüt gewertet. Charakteristischerweise hat er seine Reiseschatten in Schattenreihen, diese wiederum in „Vorstellungen" eingeteilt. Innerhalb dieser halb als Illusion, halb als Komödie erlebten Welt sind noch zwei chinesische Schattenspiele und ein Krippenspiel eingeführt. Als Nachspiel der ersten Schattenreihe: König Eginhard, wo ähnlich wie bei Tieck Tisch und Sessel sprechen, der Teufel sich in alle beliebigen Gestalten verwandelt, oder in mehrere Teufel, Geister und Hexen teilt (ähnlich Apones Spuk in Brentanos Romanze), wo ein

Zwerg sich in Becher, Pudel und Kaiser verwandelt, aus einem Tisch König und Hofmeister wird, ein Turm mit einem Kloster spazieren geht, ein Kaiser und sein Astronomieprofessor und ehemaliger Schildknecht ineinander übergehen. Die Tatsache der intellektuellen Anschauung, die Beobachtung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses hat sich ihm in ein magisches, fast dämonisches Vermögen umgesetzt.

Das Nachspiel der zweiten Schattenreihe oder der Totengräber vom Feldberg, poetisch das ausgeglichenste, zeigt die vorromantische Ironie der gruseligen bürgerschen Ballade. Die sprechenden und speisenden Gemälde aus dem Schattenspiel der Bärenhäuter im Salzbade gehören mehr in das Gebiet der Zauberlaternentechnik als in eine historische Betrachtung.

* * *

Wir haben in dieser Arbeit die romantische, d. h. am erkenntnistheoretischen Grundverhältnis durch ein Überwiegen des Subjekts charakterisierte Ironie von ihrer Entstehung an und mit Fichtes Wissenschaftslehre in ihrem Verhältnis zur romantischen Komödie verfolgt, wie sie sich theoretisch bei Friedrich Schlegel, in der Praxis Tiecks und seiner Nachfolger bis auf Justinus Kerner gestaltete. Wir wählten die Komödie deshalb zum Nachweis jener sich verändernden Stimmung, weil sie der Eigentümlichkeit romantischen Erlebens in doppelter Hinsicht am nächsten steht; einmal, weil sie als schöpferisches Spiel des Dichters mit seinen Vorstellungen gedacht, das keimende Leben des Kunstwerks beobachten lässt, und dann, weil die Freude an sich den Charakter des Fröhlichen am deutlichsten macht. Wir erkannten die neue, umfassende Form der Ironie, wie sie bei Friedrich Schlegel zum erstenmal auftritt, als eine Folge der kantischen Umwälzung.

Aus der hellen Atmosphäre schillerscher und fichtescher Vernunftgefühle senkt sich die Ironie immer tiefer in das reine Erlebnis, in das Irrationale hinab, bis das Objekt wiederum seine dämonische Gewalt über den Menschen ausübt. Die Strahlen der Geisteshelle des romantischen Morgens verdämmern wiederum im Chaos des Sturms und Dranges, dem sie entstiegen. Die erhabene Selbstbesinnung und Selbstbestimmung lässt herrliche Menschen aus Mangel tragenden Lebens unerlöst verkauzen. Der erlahmte Wille vermag die Vorstellungen nicht mehr zu bändigen, welche fremd und seltsam über ihn hinspielen. Mit dem Glauben an die Realität des Nicht-Ich schwindet auch die Realität des Ich.

Lebenslauf.

Der Verfasser der vorliegenden Dissertation, Max Albert Eugen Pulver, geboren am 6. Dezember 1889 als Sohn des Apothekers Fritz Pulver, evangelischer Konfession, besuchte das humanistische Gymnasium seiner Heimatstadt Bern, das er im Herbst 1908 mit dem Zeugnis der Reife verliess.

Er studierte an den Universitäten Strassburg, Leipzig, Freiburg i. Br. und hörte u. a. die Professoren Neumann, Bresslau, Martin, Wundt, Lamprecht, Köster, Witkowsky, Sievers, Rickert, Meinecke, Kluge, Cohn, Mehlis, Witkop.